

"I wanna be Twist Barbie!": Verführungen - Techniken - Identitäten

Marschik, Matthias

Veröffentlichungsversion / Published Version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Marschik, M. (1996). "I wanna be Twist Barbie!": Verführungen - Techniken - Identitäten. *Psychologie und Gesellschaftskritik*, 20(3), 81-99. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-266644>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

»I wanna be Twist Barbie!« Verführungen – Techniken – Identitäten

Die Erotik war einst wunderschön. Auch ohne die Basis einer »queer theory« stellte sich die Erotik quer zu aufklärerischem Gedankengut, zu kapitalistischen Produktionsweisen und -mechanismen, zu geltenden Gesetzen und herrschenden Meinungen. Schon Max Weber stellte die »Sphäre der Erotik« dem Rest der rationalen Welt gegenüber (Whimster, 1995, S. 453 ff.). Erotik war das unaussprechliche und unausgesprochene Geheimnis, ohne Anspruch auf Wahrheit und Wirklichkeit, das nirgends und doch überall präsent schien, weil es stets an unerwarteten Orten aufleuchtete und sogleich wieder verschwand, noch ehe es ins Blickfeld geriet.

Vergangenheit

Es ist noch nicht lange her, da war es der Erotik möglich, Trennlinien zwischen Liebe und Sex, zwischen Frau und Mann, zwischen Körper und Geist zu überschreiten, sie kannte nicht die Differenz von »race, class and gender«, sie beruhte weder auf einzig möglichen Orten noch auf richtigen Zeitpunkten, sie machte keinen Unterschied zwischen konkreten Situationen und abstrakten Imaginationen, zwischen Leben und Kunst – die 'Kunst' konnte allenfalls »die kurz aufblitzenden Affekte in längere verwandeln« und sie dadurch vielleicht erst erkennbar machen (Stockreiter, 1992, S. 78 ff.).

Erotik differenzierte nicht zwischen Subjekt und Objekt, so galt der Fetisch (natürlich oder künstlich, materiell oder immateriell, Wort oder Ton oder Bild oder Stoff) gleich viel wie die darunterliegende Haut (vgl. Tisdale, 1995) oder die Haut, deren Vorstellung er hervorrief und eben nicht im weitesten Sinne 'repräsentierte' (Angerer, 1995, S. 29 ff.). Der Fetisch bestach nicht durch seine Äußerlichkeit, sondern höchstens durch 'Stil', und ein erotisches 'Empfinden' lag im

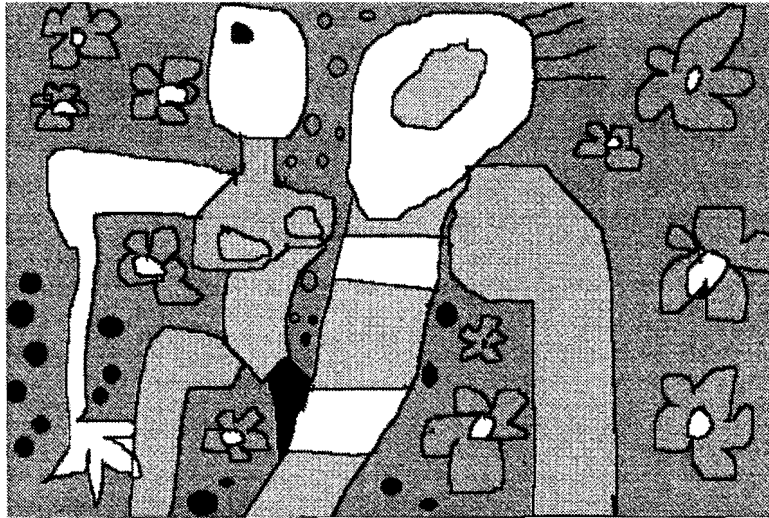
Vergnügen der Decodierung, »welche Referentenreihe im jeweiligen Szenario ins Spiel kommt. Das Entschlüsseln ist nämlich (...) eine erotische Angelegenheit – tatsächlich sogar eine der erotischsten« (Garber, 1993, S. 231 ff.).

Die Erotik hatte einen privaten Denkraum zwischen Begehren und Realität geschaffen, »nirgends richtig zu Hause und doch, wenn der seiltänzerische Akt gelang, in beiden zu Hause« (Stockreiter, 1992, S. 100 ff.). Wo die Erotik die Privatheit der Vorstellung überschritt, war sie freilich flugs verschwunden. Sie war ein Geheimnis, das nicht gelüftet werden durfte, sie war daher kein auf ein Genießen gerichtetes Begehren. Wurde es doch einmal ver-öffentlicht, gab es kein Geheimnis mehr und daher nichts mehr. Wer etwa über Erotik sprach oder schrieb, mußte zwangsläufig an jenem Versprechen vorbeiarargumentierten, etwa Lou Andreas-Salomé in ihrem 'Erotik'-Aufsatz von 1910, der »erotische Liebe« und »erotischen Affekt« direkt zum »genitalen Sexualziel« und zum »Lebensbund« hinführte: Schon die bloße Erwähnung zerstörte das erotische Potential, weil Erotik dann stets nur »Eros« war (Andreas-Salomé, 1985, S. 138 ff.).

Erotik konnte stets irgendwo sein. Erotisch waren individuelle Partikel von aufblitzender Haut, waren verbotene Blicke durch Astlöcher im Zaun, durch die zwar immer nur ein schemenhafter Schleier zu erkennen war, doch es hätte ja sein können, daß etwas Konkretes sich daraus ergeben hätte. Erotik war der letzte Satz im Groschenroman, der unbeabsichtigte Blickkontakt, sie konnte in einer Tonfolge ebenso verborgen sein wie im raffinierten oder zufälligen Faltenwurf eines Kleidungsstücks, das auf seinen Träger, seine Trägerin rückschließen läßt, oder in einer, je nachdem, schwungvollen oder verstohlenen Geste. Erotik war nie dauerhaft, sie war stets momentan, »denn der Blick macht sich vorzugsweise an dem fest, was sich plötzlich zeigt, indem es sich fast nicht zeigt« (Zakravsky, 1994, S. 66 ff.).

Eine solche Erotik entsteht und besteht ohne Wahrheit und Referenz, sie ...

» ... läuft über leere, unauflösbare, arbiträre und unvorhersehbare Zeichen, die kaum auffallen und die die Raumperspektive verändern. Über Zeichen, die weder ein Subjekt der Aussage noch des Ausgesagten besitzen, über reine Zeichen, und zwar deshalb, weil diese weder diskursiv sind noch einen Austausch begründen« (Baudrillard, 1987, S. 48 ff.).



Diese Erotik ist stets zufällig, das heißt auch: ungeplant, und sie verweist auf ein Anderes, das viele Namen tragen kann, vielleicht 'Traum', 'Mythos' oder 'Utopie'. Erotik war strikt individuell und doch global.

In Baudrillards retrospektivem Blick wird dabei ein Übergang sichtbar, eine Verwirrung der Begriffe von referenzloser Erotik («reine Verführung») und von Verführung als geplanter »Anziehung zwischen den Lebewesen und Dingen«, die Spielcharakter besitzt, die Herausforderung, »Mittel zum Zweck« und »Taktik« sein kann, aber auf jeden Fall nach »Spielregeln« abläuft (Baudrillard, 1983, S. 7 ff.).

Eine solche 'Verführung' ist konkretisierte, geplante, veröffentlichte Erotik, die wohl immer schon, zumindest die Beispiele aus verschiedenen Epochen deuten darauf hin, neben der Erotik existierte. Es sind bewußt gesetzte verführerische Momente, die minutiöser Vorbereitung bedurften, hing doch der Erfolg immer davon ab, daß sich der Saum des Kleides im 'rechten Moment' einige Millimeter hob und die »Füße, Fesseln und Unterrocksäume in verführerischer Flüchtigkeit aufblitzten« (Zakravsky, 1994, S. 75 ff.) oder die Geste im 'rechten Augenblick' geschah, in dem sie ihre Macht entfalten konnte.

Die Verführung war und ist Konvention, bewußter Einsatz im rechten Moment, sie ist die Ausgestaltung 'erotischer' Elemente, das inszenierte Heben (nicht: Lüften) des Schleiers, wenn man genau weiß, daß jemand durch das Astloch zusieht. Sie ist insofern auch öffentlich, weil man nie genau wissen kann, wer zusieht. Verführung sucht den Kontakt zur Wahrheit, sie hat ein Ziel und macht 'Sinn', sie ist strategischer Einsatz von Haut und Fetisch, Pinsel oder Feder. Verführung zielt gewissermaßen auf den Eros, doch ihr Ziel kann nie der Sex sein, sondern das Ideal, das Geheimnis des Sexes, das freilich weder Realität werden darf noch kann (vgl. Baudrillard, 1983).

Was die Erotik nicht ist, das ist die Verführung sehr wohl: eine Repräsentation. Und was die Erotik nicht braucht, braucht die Verführung in hohem Maße: Sie beinhaltet Techniken, Techniken der Verführung, die orts- und zeitspezifisch ebenso sind, wie sie rassen-, klassen- und genderspezifisch sich gebärden müssen: »Power over pleasure« (Tiger, 1992, S. 240 ff.) und Gewalt über andere.

Da es sich um das Ausüben von Macht dreht, ist Verführung immer schon einer Kommerzialisierung ausgesetzt gewesen und tritt uns daher auch in ökonomischen Anreizungen, in kauforientierten Arrangements gegenüber: Sexualisierte Produktwelt. Viele Industriezweige haben sich darauf spezialisiert, Accessoires der Verführung zu fertigen, vom Schmuck des Körpers selbst bis hin zur Erzeugung verführerischer Substitute. Und so trägt die Verführung das gesamte Repertoire der Geschlechterdifferenz in sich, denn die Macht über die Anreizung ist zumeist eine männliche und die verführerische Kommunikation ist zumeist heterosexuell.

Verwies die Erotik in partikularer Weise auf ein phantasiertes und individuell zu bestimmendes 'Andere', ist die Verführung auf ein vergleichsweise konkretes Andere gerichtet, denn das repräsentierte Geheimnis des Sex kann – gerade in ökonomischen Konnotationen – ganz konkrete Ausformungen annehmen. Verführung verweist mithin oft auch auf ein Ganzes, auf ein Objekt oder auf einen 'ganzen' Körper, wenn auch nie auf den realen Körper des Verführers. Verführung kann durchaus ein Versprechen des ganzen 'anderen' Körpers sein, und damit zugleich ein Entwurf des eigenen Körpers.

Verführung jedenfalls basiert auf Techniken, auf geplantem Raffinement, auf bewußt gesetzten ernsthaften Akten, auf ironischen Wendungen oder auch auf listigen Finten. Diese Techniken der Ver-

führung waren Apparate, Gesten, Blicke »zur Arretierung von Zeit« (Zakravsky, 1994, S. 93 ff.), um den Moment nicht geschehen zu lassen, in dem sich das Geheimnis enthüllt hätte, in dem Aussagen und Bedeutungen auf ihre Wahrhaftigkeit hin untersucht worden wären, in dem hinter oder unter den Reifröcken oder Dessous, hinter den gestärkten Hemdbrüsten und maßgeschneiderten Anzügen die nun gar nicht perfekten nackten Körper oder der pure alltägliche Sex erschienen wäre.

Verführung ist kulturell determiniert und insofern selbst Kultur. Die zunächst feinziselierten, dann aber immer gröber geschnitzten kulturellen Symbole und Ikonen mußten erhalten werden, um nicht den bloßen Sex erscheinen zu lassen, der jedes Geheimnis zerstört hätte.

»Ein x-beliebiges Bild – eine Brust, eine Zigarre, eine aufblühende Blume, allein schon die Andeutung von Schultern oder Knie – läßt uns an Sex denken und muß daher den Blicken entzogen werden« (Tisdale, 1995, S. 29).

Einmal abgesehen davon, daß die Aufhebung des Geheimnisses auch die Ökonomie der verführerischen Apparate und Techniken zerstört hätte, heißt kulturell aber auch: Das Geheimnis war weiß, jugendlich, gutsituiert, makellos – und, weil männlich dominiert, zumeist weiblich. Doch wer weiß, was hinter dem perfekten 'model' und seinen Attitüden an Konkretem zum Vorschein gekommen wäre.

Verschiedene Zeiten, Orte und Genres hatten jedenfalls umfangreiche Repertoires und ausgefeilte Techniken entwickelt, Verführung in Szene zu setzen und zugleich ihre Konkretisierung und Erfüllung zu verhindern. Der Film beispielsweise hatte ein ungeheures Ensemble an diskreten Wegweisern der Verschleierung und Verzögerung entwickelt, die den Moment der Verführung auf Szenenlänge expandieren sollten: Treppen und Wasser, Waffen und Spiegel, Blumen und Schleier, Haare und andere Körperteile (vgl. Donner & Menningen, 1989), die als verführerische Chiffren fungierten. In der bildenden Kunst dagegen war der Weg ein umgekehrter, hier wurden die Darstellungen nackter Körper durch die Kunstkritik vom Sex abgehoben und als Metapher entsexualisiert und entkörperert (vgl. Nead, 1992).

Die Verführung war also ein vielfältiges und vielfach verschlüsseltes Versprechen, ein kurzes, wenn auch geplantes und strukturier-

tes, Aufblitzen des Anderen. Was jedoch am Ende zum Vorschein kam – denn die Zeit konnte nicht endlos angehalten werden, sondern nur für einen 'Augenblick', der sich allerdings etwa auch im Raum zwischen zwei Buchdeckeln oder in der Länge eines abendfüllenden Filmes messen ließ –, war zumeist Ideologie (von der weißen Hochzeit bis zur Entsagung, von der Liebe bis zum beruflichen Erfolg) sowie kanalisierte, letztendlich nutzbringende Phantasie und gleichzeitig deren weiterer Antrieb (vgl. Lischke & Tramitz, 1995). Welch armseeliges Ende der Verführung, hätte sie in einer Entschleierungsszene geendet, wäre etwa der Schritt zur Konkretisierung, zum konkreten Körper erfolgt. Denn es genügte in jener Zeit zu wissen, daß hinter jenen Erfüllungen ein Körper, der perfekte Körper, stehen mußte.

Mitvergangenheit

Alles bisher Gesagte galt für eine Zeit, in der Sex – das widerspricht Foucaults These vom Geständniszwang nicht, denn das unablässige Sprechen erfolgte letztendlich doch immer in bestimmten Räumen der Privatheit – aus öffentlichen Diskursen verbannt war. Das änderte sich genau zu jenem Zeitpunkt, als zunehmend deutlich wurde, daß das Bild des realen 'ganzen' Körpers nicht mehr aufrechtzuerhalten war. Die elaborierten Techniken der Verführung, die stets als Versprechen, als Augenblick und als Fragment auftauchten und in ihrer 'Geheimniskrämerei' um den Körper dessen Erscheinung als ein 'Ganzes' stets zu unterbinden trachteten, waren gewiß daran beteiligt, daß die idealen Körper nicht mehr als Einheit gesehen werden konnten.

Die ausgefeilten Techniken der Verführung hatten die Existenzen konkreter Körper so lange nicht zur Kenntnis genommen, bis die Vorstellungen von Körpern selbst davon betroffen waren bzw. als fragmentarische, kurzzeitig aufblitzende, theatralisch inszenierte erkannt und gesehen wurden. Den Subjekten in all ihrer Verschiedenhaftigkeit wurde ihre Substantialität entzogen, weil die Techniken der Verführung mit ihren Apparaten, Gesten und Blicken permanent fragmentarische Bilder an ihre Stelle setzten, die zudem weit faszinierender waren als die realen Körper selbst – abgesehen von der Kommerzialisierung dieses Vorgangs: schließlich waren die Techniken der Verführung längst Teil einer männlichen, weißen Oberschicht-Inszenierung, die Teil ihrer Anziehungskraft und ihrer Macht waren.

Zieht man Analysen von Körpern und Kleidern, von Musik und Filmen zu Rate, scheinen die sechziger Jahre der wesentliche Knickpunkt der Fragmentierung gewesen zu sein: Angela Carter hat dies paradigmatisch in einem Aufsatz »zu einer Theorie über den Stil der sechziger Jahre« festgehalten, in denen die Mode Haut und »Antihaut« gleichberechtigt nebeneinanderstellt, Nacktheit simuliert, das Individuum »theatralisiert« und das Selbst zum »dreidimensionalen Kunstobjekt« stilisiert.

»Wenn auch die Verkleidung zum Spiel getragen wird und nicht in der Absicht, jemanden zu täuschen, so entläßt sie einen dennoch aus der eigenen Persönlichkeit und in die Entdeckung eines vielleicht überraschenden neuen Selbst« (Carter, 1990, S. 86 ff.).

Damit kommt ein Aspekt ins Spiel, der bis dahin akademischen Diskursen vorbehalten gewesen war: Die Frage der Identität, des 'anderen' wie des eigenen Selbst. Wer 'Ich' denn bin, das war durch die Sicherheit einer Einheit von Körper, Selbst und Ideologie zuvor keine Frage von alltäglichem Interesse gewesen, angesichts des Auftauchens von »Antihaut« und von individuellen Existenz Erfahrungen als 'Kunst-Objekt' wurde sie allerdings rasch virulent. Daß dies erst so spät geschah, hat seinen Grund auch in den Techniken der Verführung, die lange Zeit ein probates, wenn auch nicht dauerhaftes Gegenmittel angeboten hatten: Sie bauten auf den soliden Glauben daran, »daß äußere Zeichen ein unsicheres Ich verbergen können (...), Herstellung und Vermarktung bedienen offensichtlich die Furcht vor individueller Entblößung« (Hollander, 1995, S. 286 ff.).

Erst im Zuge der Öffentlichwerdung von Sex wurde evident, daß der konkrete Körper schlechthin, aber auch der eigene, und ebenso das Selbst als zunehmend fragmentiert gedacht werden mußten: Und es fällt schwer, zwischen diesen beiden Vorgängen keine Koinzidenz zu vermuten. Das Geheimnis ging von der Verführung und den 'anderen Körpern' auf die konkreten Körper selbst über: »Sexy Bodies« (vgl. Grosz & Probyn, 1995), »Uncontrollable Bodies«, »X-Bodies« und die Körper von »Superheroes« (vgl. Sappington & Stallings, 1994) gehörten nicht den Menschen von nebenan. Perfekte sinnliche Körper boten nun weniger Überraschungen, weniger Unbekanntes als jene, die man zu kennen glaubte.

Der Grund mag darin zu suchen sein, daß die Technik und die Techniken der Verführung sich verselbständigt hatten und in ihrem Eigenleben die Körper hinter ihren Drehs und Kniffen, ihren Gadgets und Dessous verschwinden ließen. Verführung ist stets punktuell und fragmentarisch – geriet das Ganze in den Blick, war sie verschwunden – und sie war daher nie eine Repräsentation der Körper, mit deren Form und Inhalt sie operierte. Vielmehr waren die Körper nun gewissermaßen zu Repräsentationen der Verführung geworden, Mode bestimmte die darunterliegende Haut und die Mode war sicherlich perfekter denn ihr 'Interieur'.

Verführung bot perfekte Körper in 'Fülle und Hülle' und diese Hülle, die Mode, um bei diesem Beispiel zu bleiben, strukturierte die Körper. Freilich besaß Mode immer schon subversive Qualitäten.

»Die Mode macht sich über vernünftige Erfindungen in der Kleidung lustig, unterzieht sie einer unfunktionellen Verwendung, sobald sie auftauchen, so daß sie als authentisch begehrenswert erscheinen (...): bei der tatsächlichen Kleidung überdauert der Look immer den Nutzen« (Hollander, 1995, S. 32).

Doch standen modische Veränderungen nicht stets im Dienste der Verführung, wenn etwa die Mode »began, Sexualität selbst als gesetzlos, launenhaft und erfinderisch zu porträtieren«? – dem Sex wurde also keine subversive Kraft zugestanden, sondern sie wurde in ihn projiziert, und das nach bestimmten Mustern: »Alle Indikatoren sozialer Klasse und Funktion waren in der geschlechtsgebundenen Erscheinungsweise (der Mode) enthalten ... « (a.a.O., S. 55 ff.).

Schließlich waren die Dessous das Wesentliche (freilich im entgegengesetzten Wortsinn: nicht »darunter«, sondern »oberflächlich«) das, womit man Geld verdienen konnte, gleich der »profitablen Funktionalisierung sexueller Inhalte in der Warenästhetik«, wie sie Peter Gorsen (1987, S. 141 ff.) für die Kunst Ende der fünfziger Jahre konstatierte.

Verführung, die nicht aus dem Untergrund, sondern an der Oberfläche operiert, als Technik operiert, zielt nicht mehr auf fragmentarische Versprechung und abstrakte Erfüllung, sondern auf Handfestes. In Kombination mit der Stringenz kapitalistischer Vorgaben konnten weder das 'Andere' noch die 'anderen' Körper als Zielvorgabe genügen, so wurde ein anderer Anreiz geschaffen und

auch gefunden: der Sex wurde zum konkreten Endziel der Verführung stilisiert. Die Verführung (Ein paar Andeutungen genügen: Cathérine Deneuve's wundervolle Beine, halb von einem Tisch verdeckt; ihr Rock, den Depardieus Hand hochschiebt; ihr geflüstertes Ja«, so beschreibt Barbara Sichtermann die 'Erotik' in Truffauts 'Die letzte Metro') ist nunmehr an Sex gekoppelt. Denn: »Nach allem, was war, bzw. nicht war, ist allen klar, was kommt. Truffaut hat zwei Stunden Erotik gesät (...), jetzt kann er Sex ernten (Sichtermann, 1993, S. 85 ff.).

Einfach ging dieser Übergang allerdings nicht vonstatten. Der Sex 'revoltierte' und stand nicht ohne weiteres dem Zugriff der Verführung offen. Vielmehr wollte er seine vorgebliche Befreiung und Enttabuisierung erst einmal auskosten (vgl. Sichtermann, 1993, S. 79 ff.). In den späten sechziger und den siebziger Jahren war vorerst Emanzipation angesagt für das Spiel mit (meist weiblichen) Körpern – schließlich waren die Körper nun, nach Angela Carter, 'Kunstobjekte' und »erotische Kunst« gab schon immer die maximalen Freiheitsgrade und die Toleranzgrenze für Sex vor (Nead, 1992, S. 103 ff.) – und für die unterschiedlichen Spielarten von Sex.

Was befreit ist, will diese Freiheit (von Familie, von Fortpflanzung, von Liebe) auch erleben und politisch umsetzen. Selbst in Claudia Gehrkes Jahrbüchern der Erotik wird noch heute für positiv konnotierten Sex (»gegen das Berührungsverbot«) gekämpft und auf der »subversiven Kraft von erotischer Kunst und Sexualität« aufgebaut (Gehrke, 1992, S. 7 ff.). Doch Erotik ist das Versprechen, Sex ist die Enttäuschung (vgl. Tisdale, 1995).

Die Titelbilder und Überschriften der Zeitschrift »twen« lassen sich geradezu als eine Chronologie dieser Emanzipation, Lebensfreude und 'Freizügigkeit' der siebziger Jahre lesen, doch zugleich sind sie ein extremes Bild des männlichen und konsumierenden Verführungsblickes.

»Die Konzentration auf Frauentypen, die in erster Linie jung, natürlich, 'sie selbst' sein sollten, war bewußt offen angelegt und bot somit ideale Projektionsflächen für Wünsche und Träume von Leserinnen und Lesern«; Frauen konnten darin »eigene Potentiale entdecken und nachahmend aufgreifen; die männlichen Leser wußten das erotische Stimulans der naiv-lockenden, erwachenden Sexualität zu goutieren.« Daneben fanden sich als Korrektiv verein-

zelt auch Beiträge »über Frauen in einer männlich dominierten Welt aus deziert weiblicher Perspektive« (Beckmann, 1995, S. 189 ff.).

Schließlich mußte die Verführung auch der Frauenbewegung (als Summe von Konsumentinnen) etwas bieten. Und die Frauen nahmen dieses Angebot durchaus an, die Dessous ebenso wie die eingestreuten kritischen Anmerkungen:

»Meine Argumentation als Feministin ist daher, daß wir nicht aufhören sollten, aus allen Frauen Glamourwesen zu machen. (...) Dazu braucht es nicht mehr als Make-up, Strapse und hochhackige Schuhe, eine leichte Veränderung des Ausdrucks und eine gekonnte Aufnahme« meinte etwa 'Porno-Star' Annie Sprinkle (1992, S. 43 ff.).

Das mag nicht Mehrheitsmeinung gewesen sein, doch ein Blick in die Modejournale, Frauenzeitschriften und auf die alltäglichen Kleidungspraxen bestätigt den Trend. Frauen, nicht gedacht als Kategorie, sondern als eine Vielzahl verschiedenster Identitäten, können sich mit dem männlichen Verführerblick sehr oft identifizieren.

Sie lieben »ihr Objekt in Versatzstücken und tragen gar, introvertiert, wie ihre Liebe (!) sein muß, die Fetische selbst auf dem Leib«, nicht zuletzt im Bewußtsein, daß die verführerischen modischen Accessoires mindestens ebenso die Blicke anderer Frauen wie jene der Männer beschäftigen (Schlaffer, 1993, S. 102 ff.), abgesehen davon, daß auch die 'Männlichkeit' und ihre Mode zunehmend dem Diktat, »Fashionable« zu sein, unterworfen ist (Craik, 1994, S. 176 ff.). Mode aber, als wesentlicher Teil verführerischer Technik, ist wiederum identitätsbestimmend.

»Kleider wenden sich zuallererst an das Ich, und erst danach an die Welt. Kleine Kinder lernen, daß Kleider ihnen eine private Identität geben, Vorstellungen vom eigenen Körper definieren, die mit eigenen Vorstellungen von Sexualität beginnen« (Hollander, 1995, S. 16).

Hier wird deutlich, wie sich der Kreis von Mode (industrie), Identität, Sexualität und den Techniken der Verführung schließt.

Die kommerzialisierten Techniken der Verführung hatten an der Fragmentierung der Körper ebensoviel Anteil wie an der 'Befreiung' des Sexes, und das enorme Aufkommen einer (zumindest via Versand-

kataloge) öffentlichen Pornographie ist das auffälligste Zeichen dieses Wandels: Auf die 'wesentlichen' Teile beschnittene Körper betreiben, so läßt es sich lesen, puren Sex, befreien Sex, denn:

»Gegen die verlogenen Schleier der in den frühen Achtzigern verherrlichten Erotik der Verführung tritt die Geste blanker Obszönität auf den Plan, um alle Gier nach dem Verborgenen zu unterbinden. Doch ihre glatte Oberfläche treibt die seltsamsten Blüten hervor« (Zakravsky, 1994, S. 179).

Um zu einer 'glatten Oberfläche' zu werden, mußte die Verführung allerdings erst die subversiven Möglichkeiten des Sexes beiseite räumen, denn so einfach ließ sich diese alternative und jugendliche 'Revolution' nicht instrumentalisieren. Sie setzte Kontrapunkte gegen die Macht der Verführungstechniken, war aber im Kern doch 'wertkonservativ', denn bei aller äußerlichen Befreiung ging es doch letztendlich um die Restituierung des Erlebens der ganzen Körper und um die Rettung des Subjekts.

Es gelang in der 'Sexuellen Revolution', kulturell verpönte Techniken des Sexes, »Perversionen« in der psychiatrisch-psychologischen Terminologie, auf ihr subversives Potential hin zu befragen und dieses Potential zu befreien. Die 'sexuelle Revolution' der siebziger und die lesbischen und schwulen Tendenzen der achtziger Jahre wurden genauso wie der SM-Sex der beginnenden Neunziger gegen den Zerfall des Selbst und die Auflösung der Körper ins Feld geführt, indem sie sich ihre eigenen Gadgets und 'Dessous' mit spezifischen Ritualen und Topographien der Verführung schufen (vgl. Bell & Valentine, 1995), neue Theorien des Begehrens und neue Konzepte von Identität entwarfen – »Der Wahnsinn der Möglichkeiten« (Probyn, 1995, S. 66 ff.).

Doch die Befreiung der Perversion bedeutete eben auch eine Erweiterung des Marktes der Verführung. Alles ist möglich (und ein gutes Geschäft) innerhalb der »Mechanismen der Erotik (...), mit Phantasmen, die die Körper in Objekte verwandeln und den Sexualakt in ein düsteres Schlachtfeld« (Slama, 1988, S. 142 ff.).

Die neuen Felder des Sexes wurden bald vereinnahmt, indem etwa die Terminologie der Sexualtherapie den Begriff der Perversionen durch jenen der »Varietäten« substituierte, womit zwar nicht de-

ren Pathogenität, aber ihr potentiell subversiver Charakter ausgeschaltet wurde.

Das enorme Interesse an SM ist als äußerster Versuch zu werten, im Sex ein authentisches Subjekt zu erhalten/ zu erleben. Interesse kommt dabei von den Medien, die über SM aufklären und dabei voyeuristische »Triebe« befriedigen, und von den »Sadomasochisten« selbst, die ihr ständiges »coming out« betreiben. Kennzeichen von SM-Texten ist, daß das psychoanalytische Fachvokabular ebenso wie die Rede vom beschädigten Selbst perfekt beherrscht werden. Zum Ausdruck kommt dabei weder »zügellose« sexuelle Lust noch ein authentisches Ich, sondern hygienisches, kontrolliertes Spiel.

»SM mit Gewalt zu vergleichen«, sagt ein Sadomasochist in einem Spiegel-Interview, »ist so, als würde man Schachspielen mit Krieg gleichsetzen. Es geht ja um inszenierte Gewalt« (Heitmüller, 1994, S. 234).

So freilich kann das Versprechen von SM, pure Sinnlichkeit zu sein und dazu reale Spuren in die Körper zu zeichnen, nicht eingelöst werden. Schilderungen von SM-Erfahrungen werden auch stets von »Sicherheitshinweisen« und Anleitungen für gesunden, dosierten und unschädlichen SM-Sex begleitet. Die Kontrollierbarkeit von SM ist für das Gelingen entscheidend, und mit Sadismus haben SM-Inszenierungen wenig zu tun: SM-Sex ist nichts anderes als ein Spiel von »Überschreitung« und zugleich die Suche nach Kontrolle (a.a.O., S. 254 ff.).

Gegenwart

Inzwischen haben Lack, Leder, Gummi und Ketten längst Eingang gefunden ins Alltagsleben und sind Teil einer verführerischen Mode geworden – Überlebenstrainings und das Betrachten von Hard-core-Pornos, Slash n'burn, Tattooing oder Branded Flesh heißen die neuen Wege, seinen Körper zu spüren (vgl. Kroker & Kroker, 1995), so wie auch der (weibliche) 'Fetischismus' als »perverse strategy« einer positiven Besetzung zugeführt wurde (Gamman & Makinen, 1994, S. 51ff.), allesamt neue Wege des Sex, die jedoch nicht mehr auf (einen) Partner gerichtet sind: Es ist schon schwierig genug, den eigenen Körper erleben zu wollen (vgl. Tisdale, 1995).

»Das 'Single'-Dasein wird, bestärkt durch soziale und technische Entwicklungen, zur möglichen und etablierten Lebensform. Und damit wird auch der Single-Sex (...) zur kommerzialisierten Mode« (Lischke & Tramitz, 1995, S. 404).

Auf den lebendigen Partner kann getrost verzichtet werden, muß vielleicht sogar verzichtet werden, weil »die das Selbst in einzigartiger Weise gefährdende Erfahrung des Orgasmus« (Carter, 1983, S. 179 ff.) eben nur dann nicht sofort zu einer Bedrohung der Selbstwahrnehmung führt, wenn sie von niemandem beobachtet wird.

Die Verführung, deren spezifische Eigenart einst im kurzzeitigen und unerwarteten Aufblitzen an verschiedensten Orten bestand, ist an ihrem Endpunkt angelangt, indem Verführung nun überall anzutreffen ist. In der Mode und Literatur, in der Musik, im privaten Raum (Fernsehen, Video, Computer, Sex, ...) und in der Öffentlichkeit (Plakatwände, Gewand, Politik, Freizeit, ...) – überall treten uns massive Eruptionen von Verführung entgegen.

»Wie schön waren doch die verklemmten Sechziger? (...) Wer heute (...) in einem Café sitzt, entdeckt in seiner unmittelbaren Umgebung wesentlich mehr aufreizenden Anblicke als vor 25 Jahren. Er könnte es sich gar nicht mehr leisten, sich nachhaltig durch eine einzelne Entdeckung fesseln zu lassen« (Lischke & Tramitz, 1995, S. 7).

Nachdem die realen Körper in ihren Ganzheit verschwunden sind, verschwindet nun auch zunehmend der Sex (vgl. Grawert-May, 1991): Die Techniken der Verführung haben den Sex selbst zur Bedeutungslosigkeit verbannt, was übrigbleibt, ist die Verführung selbst, weitgehend ohne Referenz (in der rudimentären Konstruktion kurzfristig aufblinkender Referenzen ist die Verführung also doch noch ein partikularer Vorgang geblieben) und ohne Verweis, also als technische und technologische glatte Oberfläche, wie es auch in der Androgynität der Mode sichtbar wird, die das Gewand auf eine Oberfläche zur Produktvermarktung reduzieren: »Die charakteristischen Zeichen der Hersteller und Designer erscheinen auffällig an Kleidungsstücken und Zubehör« (Hollander, 1995, S. 286) und produzieren Verführung als abhängig von der richtigen Kaufentscheidung.

Verführung ist Oberfläche, und es ist der Markenname, der allenfalls die (sexuelle) Phantasie beflügelt, weil er Klassen begehrtenwerter Objekte schafft, die reine Fläche sind, indem die »Substantialität des körperlich Materiellen« zunehmend angegriffen und (vorerst versuchsweise) durch genetische Eingriff über- oder unterschritten wird: Das Ich wird allmählich vom substanziellen Körper entkoppelt, »Bio-körper« und »virtual body« könnten demnächst in ein Konkurrenzverhältnis treten (Angerer, 1993, S. 739 ff.).

Die Verführung ist diesen Weg bereits vorausgegangen. Indem die Verführung sich von vornherein auf den Spielcharakter eingelassen hat, scheint sie von der Verunsicherung hinsichtlich Identitäten, vom Verlust an Tiefe und von der Beliebigkeit von Körpern nicht nur nicht überrascht zu sein, sondern diese sogar aktiv betrieben zu haben. Ein Spiel mit Orten und Zeiten, mit Kleidung und Haaren, mit Sex und Geschlechtsidentitäten ist schließlich ein ureigenstes Terrain der Verführung. Und die Oberfläche war ohnedies schon lange ihr Übungsfeld.

Die Techniken der Verführung und letztendlich auch die Versuche des Sex, durch permanente Übersteigerungen sich selbst und dadurch auch das Ich zu retten, haben letztendlich den Sex zum Verschwinden gebracht. Und nun tritt die reine Verführung an die Oberfläche und – da sie eben eine Technik ist – auch die Technik selbst. Wenn die Technik an der Oberfläche ist, bedeutet das zweierlei: Einerseits heißt es nahezu alles, wenn es eben nur mehr Oberfläche gibt, andererseits signalisiert es 'Perfektion' – eine makellose und technologisch einwandfreie Inszenierung (solange der Computer nicht abstürzt). Die Technik ist es nun, die Sex und Verführung von Körpern maschinell produziert und der es sogar gelingt, wiederum 'ganze Körper' vorzuführen, wenn auch als virtuell produzierte Bilder.

Der oder die Cyborg ist die perfekte Verführung: Blinkendes Metall oder schimmernde Haut, perfektes maschinelles oder humanes Styling, endlose Funktionabilität und 'erotische' Ausstrahlung, Aufhebung der Differenz von Mensch und Maschine.

»Wir restrukturieren und rekonstruieren unseren Körper. (...) Wir sind Cyborgs. Es gibt nicht mehr viel 'Natürliches' in unserem Körper. Oder genauer: Der Unterschied zwischen Natur und Kultur, zwischen Gegebenem und Er-

worbenem, zwischen Standard und Extras, zwischen Konstitution und Kontribution ist diffus« (Spaink, 1995, S. 40).

Nachdem die Techniken der Verführung zunächst die Realität des Körpers und die Einheit der Identität aufgelöst haben, zerstören sie nun auch den Sex. Ob wir uns für den Sex an- oder ausziehen: er ist eine Inszenierung auf der Basis von Dessous und daher ein freies Spiel mit Identitäten. Der Geschlechtsakt hatte nichts mit Verführung und 'Erotik' zu tun (vgl. Tisdale, 1995), die Pornographie hat nichts mehr mit Sex im üblichen Sinne zu tun und zeigt sich eher als polymorphe Verkettung, als 'Patchwork' (vgl. Hegener, 1992). Die Techniken der Verführung sind nun reine Oberfläche ohne Referenz: Bildschirm und Joy-Stick, Hochglanzmagazine und PlastikpartnerIn, mit anderen Worten: »Antihaut« und »technological embodiment« (Balsamo, 1995, S. 215 ff.). Verführung wirkt in erster Linie als Anreizung durch die Maschine.

Der Kunstgriff, mit dem Jean Baudrillard die Macht der Verführung restituieren will, greift vielfach ins Leere – weil unter der Oberfläche nichts mehr existiert, aber auch, weil alle humane Oberfläche doch noch sterblich ist (vgl. Sobchack, 1995). Doch in zwei Punkten trifft seine Analyse zu: Einerseits im Hinweis darauf, daß sich Verführung nicht durch das Aufblitzen von etwas 'anderem' bemerkbar macht, sondern im Gegenteil darin, daß sie, als Oberfläche, als Bildschirm oder Spiegel, zweidimensional ist. »Es ist diese eine Dimension weniger, die den Raum der Verführung ausmacht und zur Quelle des Taumels wird« (Baudrillard, 1992, S. 95). Einen gewissen Lichteinfall vorausgesetzt, zeigt der Bildschirm das, was vor ihm ist: er reflektiert nicht, sondern absorbiert.

Andererseits stimmt auf verquere Weise Baudrillards Konnotation der Verführung an das Weibliche: Denn in einer technischen Verführung bilden technologische Qualifikationen die Zugangsberechtigung und zugleich die Festschreibungen inhaltlicher Quantität. Und diese Qualifikationen sind wiederum weiß, männlich und an eine neue Klasse der 'User' gebunden. Die derzeit gängige Pornographie als primärer Teil des 'Unterhaltungs'-Angebotes und männliche Sprachcodes sind die Folge. In dieser Weise reproduziert Verführung (zumindest derzeit noch) gängige Muster: » ... die Gestalten, die sich in den

computergenerierten Welten bewegen, (sind) in viel größerer Zahl weiblich« (Angerer, 1993, S. 741 ff.).

Verführung ist meist männlich konstruiert, so ist auch die technische Verführung männlich, obwohl sich die Verführung mit der Auflösung von Geschlechtern natürlich leichter tut: hier ein Accessoire wegradiert, hier eines hinzugefügt, können Cyborgs in ihrer 'Oberflächlichkeit' weit verführerischer sein. Die Techniken der Verführung verkehren sich zur Verführung der Technik, wie wir sie gerade in dem, was als postmoderne Beliebtheit, als spielerischer Umgang mit Versatzstücken und als ironische Überformung gehandelt wird, finden, etwa im 'gender switching' im Internet als Spiel mit 'flüssigen' Identitäten (vgl. Turkle, 1995), die jederzeit imstande sind, sich selbst neu zu präsentieren oder gleich neu zu erschaffen, Alter, Geschlecht oder Klasse zu verändern (vgl. Turkle, 1996).

All das ist Verführung der Technik, denn diese 'Freiheiten' können nur im Rahmen der Technologie des Computers und seiner, im doppelten Wortsinn, 'programmatischen' Vorgaben erfolgen.

Betrachtet man die faszinierende Wirkung dieser Möglichkeiten, nicht nur Identitäten, sondern auch Gefühle wie etwa 'Liebe' zu generieren (vgl. Warren, 1996), ist der Wechsel in eine Cyborg-Existenz keineswegs eine Bedrohung, sondern eine Verführung.

»Blue eyes, blond hair,
Tight body, long legs.
She's glamorous,
She's welcomed by boys
(...)
I wanna be Twist Barbie!«

... singt die japanische Frauenband 'Shonen Knife'. Das ist kein Kokettieren mit einer anderen Existenz, keine verbale Wendung, sondern konkrete Wunschvorstellung: Die Suche nach Perfektion, »the will to purity« (Kroker & Kroker, 1993, S. 14 ff.), nach, im doppelten Sinn, 'reiner' Verführung. Das model in seiner kalten Verführungskraft ist endlich perfekt (vgl. Hegener, 1992).

Indem die Techniken der Verführung sich nun lediglich im Zweidimensionalen ausbreiten können, läßt sich der Gedanke formulieren, daß sich unter ihr vielleicht wieder so etwas wie Erotik entwickeln

kann: Allein das Wissen darum, daß eine dritte Dimension besteht/ bestand, läßt prinzipiell den Raum offen, den Erotik in neuer Art und Weise nutzen könnte, um nun wieder unterschwellig ihre kleinen privaten Geheimnisse zu entfalten.

Aber auch, wenn man Baudrillards These von Individuen, die nicht mehr »von äußeren Impulsen, Mangel oder Begehren geleitet« sind und von einem »Vergesellschaftungsmodus, der ohne Referenz selbstlaufend funktioniert« (Heitmüller, 1994, S. 210 ff.) folgt, ergeben sich neue Chancen einer gleichfalls referenzlosen Erotik, die frei flottierend Imaginationen und Geheimnisse aufblitzen lassen könnte in einem privaten Denkraum zwischen Begehren und 'Realität', und die die Unmöglichkeit einer nach außen gerichteten Überschreitung, die zwangsläufig Vermarktung inkludiert, durchbrechen könnten, weil sie eben ein Durchbrechen der Ordnung nach innen bedeuten könnten.

Vielleicht klingt im Versuch von Erica Rand (1995), die kulturelle Ikone Barbie als radikal politisches Objekt in einer 'perversen' Weise (als Dildo) zu 'mißbrauchen', eine Neuorientierung von Verführung an: das Gadget als verführerische dreidimensionale Technik. Es gilt, das Spiel mit einer Verführung, die nichts mehr mit Körpern zu tun hat, noch mehr, gerade von der Absenz der Körper lebt und damit vielleicht wieder Erotik werden kann, wiederzubeleben (vgl. Perthold, 1994).

Vielleicht erfolgt eine Renaissance der Verführung aber auch aus einem anderen Raum heraus (durchaus im topographischen Sinne): Nicht aus postmoderner Beliebigkeit, sondern aus handfester Moderne. Das Vordringen des Islams könnte durchaus vergangene Genres der Verführung zurückbringen, und uns bei einem früheren Stadium der Entwicklung neu beginnen lassen. Oder, wie Mallarmé sagt: »Der letzte Schleier bleibt immer« (zit. nach Garber, 1993, S. 477).

Literatur

- Angerer, M.-L. (1993). The Pleasure of the Interface. Beziehungsgeflechte in einer telematischen Kultur. *Das Argument* 35, S. 737-748.
- Angerer, M.-L. (1995). The Body of Gender: Körper. Geschlechter. Identitäten. In: M.-L. Angerer (Hrsg.), *The Body of Gender. Körper. Geschlechter. Identitäten* (S. 17-34). Wien.

- Andreas-Salomé, L. (1985). *Die Erotik. Vier Aufsätze*. Frankfurt/ M., Berlin.
- Balsamo, A. (1995). *Forms of Technological Embodiment: Reading the Body in Contemporary Culture*. In: M. Featherstone & R. Burrows (Hrsg.), *Cyberspace. Cyberbodies. Cyberpunk. Cultures of Technological Embodiment* (S. 215-237). London, Thousand Oaks, New Dehli.
- Baudrillard, J. (1983). *Laßt Euch nicht verführen*. Berlin.
- Ders. (1987). *Das Andere selbst*. Habilitation. Wien.
- Ders. (1992). *Von der Verführung*. München.
- Beckmann, A. (1995). *Ganz der moderne, junge Typ. Zum Frauenbild in twen*. In: M. Koetzle (Hrsg.), *twen. Revision einer Legende*. München, Berlin.
- Bell, D. & Valentine, G. (1995). *Mapping Desire. Geographies of Sexualities*. London, New York.
- Bukatman, S. (1994). *X-Bodies (the torment of the mutant superhero)*. In: R. Sappington & T. Stallings (Hrsg.), *Uncontrollable Bodies. Testimonies of Identity and Culture* (S. 93-130). Seattle.
- Carter, A. (1983). *Sexualität ist Macht. Die Frau bei de Sade*. Reinbek b. H.
- Carter, A. (1990). *Nichts heilig. Feministische Ansichten*. München.
- Craik, J. (1994). *The Face of Fashion. Cultural Studies in Fashion*. London, New York.
- Donner, W. & Menningen, J. (1989). *Signale der Sinnlichkeit. Erotik im Film*. München.
- Gamman, L. & Makinen, M. (1994). *Female Fetishism: a New Look*. London.
- Garber, M. (1993). *Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst*. Frankfurt/ M.
- Gehrke, C. (1992). *Vorwort. Mein heimliches Auge VII, Jahrbuch der Erotik*, S. 7-13.
- Gorsen, P. (1987). *Sexualästhetik. Grenzformen der Sinnlichkeit im 20. Jahrhundert*. Reinbek b. H.
- Grawert-May, E. (1991). *Lob der Prüderie. Die Erlösung von der Sexualität*. München.
- Grosz, E. & Probyn, E. (1995). *Sexy Bodies. The Strange Carnalities of Feminism*. London, New York.
- Hegener, W. (1992). *Das Mannequin. Vom sexuellen Subjekt zum geschlechtslosen Selbst*. Tübingen.
- Heitmüller, E. (1994). *Zur Genese sexueller Lust. Von Sade zu SM*. Tübingen.
- Hollander, A. (1995). *Anzug und Eros. Eine Geschichte der modernen Kleidung*. Berlin.
- Kroker, A. & M. (1993). *The Last Sex. Feminism and Outlaw Bodies*. New York.
- Kroker, A. & M. (1995). *Body and Technology. Virtual Sex*. In: *Zukunfts- und Kulturwerkstätte* (Hrsg.), *Gender Challenge. Zu Verwirrungen um Geschlechteridentitäten* (S. 9-27). Wien.

- Lischke, G. & Tramitz, A. (1995). Weltgeschichte der Erotik. Band 4. Von Marilyn bis Madonna. München.
- Nead, L. (1992). *Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*. London, New York.
- Perthold, S. (1994). Die Suche nach der anderen Frau. In: E. Hohenberger & K. Jurschick (Hrsg.), *Blaue Wunder. Neue Filme von Frauen 1984 bis 1994* (S. 255-266). Hamburg.
- Probyn, E. (1995). *Queer Belongings. Eine Politik des Aufbruchs*. In: M.-L. Angerer (Hrsg.), *The Body of Gender. Körper. Geschlechter. Identitäten* (S. 53-68). Wien.
- Rand, E. (1995). *Barbie's Queer Accessoires*. Durham, London.
- Schlaffer, H. (1993). Weiblicher Fetischismus. *Freibeuter*, 58, S. 101-106.
- Sichter mann, B. (1993). Erotik im Zeitalter der Pornographie. *Freibeuter*, 58, S. 79-86.
- Slama, B. (1988). Anna, Anne und die anderen ... Weibliche Sexualität und Identität-Frau. In: K. Rick (Hrsg.), *Konkursbuch 20. Das Sexuelle, die Frauen und die Kunst* (S. 120-146).
- Sobchack, V. (1995). Beating the Meat/ Surviving the Text, or How to Get Out of this Century Alive. In: M. Featherstone & R. Burrows (Hrsg.), *Cyberspace. Cyberbodies. Cyberpunk. Cultures of Technological Embodiment* (S. 205-213). London, Thousand Oaks, New Dehli.
- Spaink, K. (1995). Kyborgs sind auch nur Menschen (Außer, daß sie vielleicht mehr denken). 1. Teil. *Forum für feministische Gangarten*, 8/ 9, S. 39-42.
- Sprinkle, A. (1992). *Salon der Verwandlungen*. *Camera Austria International*, 40, S. 38-43.
- Stockreiter, K. (1992). *Narzißmus und Kunst. Das erotische Bündnis der ästhetischen Illusion*. Wien.
- Tiger, L. (1992). *The Pursuit of Pleasure*. Boston, New York, Toronto, London.
- Tisdale, S. (1995). *talk dirty to me. Eine intime Philosophie des Sex*. Berlin.
- Turkle, S. (1995). *Life on the Screen. Identity in the Age of the Internet*. New York, London.
- Turkle, S. (1996). *Parallel Lives: Working on Identity in Virtual Space*. In: D. Grodin & T. R. Lindlof (Hrsg.), *Constructing the Self in a Mediated World* (S. 156-175). Thousand Oaks, London, New Dehli.
- Warren, D. (1996). *Ask Delilah ... about Cyberlove. A Guide to Computer Communication*. New York.
- Whimster, S. (1995). Max Weber on the Erotic and some Comparisons with the Work of Foucault. *International Sociology*, 10 (4), S. 447-462.
- Zakravsky, C. (1994). *Heilige, Gewänder. Analysen in Kunstwerken*. Wien.